

---

*Histoire de la peinture italienne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*

**Histoire de la peinture italienne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)**

**Michel Hochmann**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1965>

DOI : [10.4000/ashp.1965](https://doi.org/10.4000/ashp.1965)

ISSN : 1969-6310

**Éditeur**

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 231-234

ISSN : 0766-0677

**Référence électronique**

Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 148 | 2017, mis en ligne le 25 septembre 2017, consulté le 26 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1965> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1965>

---

Tous droits réservés : EPHE

## HISTOIRE DE LA PEINTURE ITALIENNE XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2015-2016 : *Nouvelles recherches sur la peinture vénitienne de la Renaissance* (suite).

Les voyages de Francesco Salviati et de Giorgio Vasari dans la Sérénissime ont toujours été considérés comme un tournant dans l'histoire de la peinture vénitienne et ils auraient joué un rôle capital dans l'évolution du jeune Tintoret. Plusieurs nouveautés sont apparues à propos de ces épisodes ces dernières années. En ce qui concerne Salviati, l'exposition qui lui a été consacrée par Catherine Goguel en 1998 (Rome, Villa Médicis ; Paris, musée du Louvre) a permis de mieux comprendre les raisons pour lesquelles celui-ci se rendit dans la Sérénissime, en soulignant les liens entre le cardinal Giovanni Salviati, son protecteur, et les Grimani, qui furent ses principaux clients à Venise. Les études se sont également multipliées sur le palais Grimani de Santa Maria Formosa, où le peintre travailla. On a redécouvert une copie de la *Psyché adorée comme une déesse* que Francesco peignit pour l'un des plafonds de ce palais, ainsi que l'un des panneaux que Francesco Menzocchi exécuta pour ce même décor. Un dessin de Felice Gianni a également permis de restituer l'ensemble de ce plafond disparu. Nous avons cherché les échos des œuvres de Salviati dans l'art vénitien des années 1540, notamment chez Tintoret. L'exposition de Rome et de Paris a également mis en relief les rapports que Francesco entretenait avec les imprimeurs de Venise, avec Francesco Marcolini, notamment, mais aussi avec Michele Tramezzino. Il collabora aux *Sorti*, un livre de divination publié par Francesco Marcolini en 1540. Les études récentes sur cet ouvrage ont beaucoup apporté concernant les auteurs de ses illustrations (Francesco Salviati, mais aussi son élève Giuseppe Porta, qui signa le frontispice, Lambert Sustris et, peut-être, suivant une récente hypothèse, Francesco Menzocchi, que nous venons d'évoquer)<sup>1</sup>. On a aussi pu mettre en évidence le rôle de répertoire allégorique que ces images avaient pu jouer pour les peintres et les lettrés : elles servirent d'ailleurs de source à l'*Iconologie* de Ripa. Nous avons étudié la façon dont Marcolini et ses amis élaboraient ces différentes personnifications. Après le départ de Salviati de Venise, son élève Giuseppe Porta choisit de rester dans la ville et d'y faire sa carrière. Nous sommes revenus sur les premières peintures que l'on peut lui attribuer, pour mieux comprendre comment il réussit à s'insérer dans son nouveau milieu, en pliant en quelque sorte sa formation toscane à la technique des peintres vénitiens. La disparition de toutes les façades peintes qu'il produisit au cours de sa carrière, que nous connaissons seulement au travers de quelques dessins préparatoires, nous empêche cependant d'apprécier complètement le rôle qu'il put jouer sur la scène artistique de

1. Cf. notamment *Un giardino per le arti: « Francesco Marcolino da Forlì ». La vita, l'opera, il catalogo*, éd. par P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei, Bologne, 2009.

la Sérénissime. Les fresques qui subsistent de sa main démontrent que, conformément à ce que disent les sources, il fut un grand maître de la peinture murale, avec un coloris brillant qui put aussi, sans doute, inspirer Véronèse. Nous avons ensuite étudié le voyage de Vasari à Venise. Nous sommes revenus sur le théâtre que celui-ci décora pour la *compagnia della Calza* des *Sempiterni*, lors du carnaval de 1542 et à l'occasion d'une représentation de *La Talanta*, une comédie de l'Arétin. On a pu retrouver la liste des membres de la *Compagnia*, qui démontre le rôle que les familles *papalistes* jouaient en son sein. Nous avons également examiné les publications récentes concernant le plafond que Vasari exécuta pour le palais Corner Spinelli. De nouveaux éléments de ce décor sont réapparus au cours des dernières décennies. Nous nous sommes aussi demandé quelle fut son influence à Venise, mais aussi en Toscane, puisque Vasari lui-même s'en inspira à plusieurs reprises dans ses travaux ultérieurs.

L'étude de la jeunesse de Tintoret nous a longuement occupés. Cette question a fait l'objet d'un colloque récent à la fondation Cini et sera aussi abordée à l'occasion d'une exposition organisée à Cologne (musée Walraff-Richartz) et à Paris (musée du Luxembourg). Nous sommes revenus sur les principales sources dont on peut se servir à ce propos (la correspondance de l'Arétin, celle d'Andrea Calmo, le *Riposo* de Borghini, les *Maraviglie dell'arte* de Ridolfi...), mais aussi sur la façon dont le catalogue des premières œuvres du peintre avait peu à peu été constitué, à partir d'un petit nombre de tableaux sûrement datés (la *Cène* de San Marcuola, le *Miracle de l'Esclave*, quelques portraits...). Nous nous sommes intéressés au rôle que Michel-Ange et, d'une manière plus générale, l'étude de la sculpture jouèrent dans la formation du peintre, en revenant sur les nombreux dessins qu'il a laissés d'après les allégories des tombeaux des Médicis, mais aussi d'après Jacopo Sansovino ou d'après l'Antique. Nous nous sommes aussi interrogés sur ses relations avec Andrea Schiavone et sur ce qu'il emprunta à son aîné dans l'élaboration de sa propre technique picturale. Quelques nouveaux documents sont apparus : Vincenzo Mancini a publié en 2004 la *condizione di decima* du patricien Urbano Bollani, qui déclarait louer, en janvier 1538, une boutique à San Cassiano à « magistro Jacopo dipintore », ce qui a permis d'avancer d'un an le début de la carrière de l'artiste. Surtout, le catalogue établi par Rodolfo Pallucchini et par Paola Rossi dans la grande monographie qu'ils ont consacrée au peintre apparaît aujourd'hui de plus en plus critiquable. Nous en avons montré quelques exemples, notamment à propos de la *Sainte Conversation* du procureur Girolamo Marcello, qui a souvent été présentée comme l'une des toutes premières toiles du peintre, puisque on a considéré qu'elle avait été peinte à l'occasion de l'élection de ce personnage à la charge de procureur de Saint-Marc en 1537. Mais, dans la miniature du musée Marmottan qui commémore ce même événement, Gerolamo Marcello apparaît beaucoup plus jeune que dans le tableau, ce qui paraît montrer que ce dernier doit avoir été peint une dizaine d'années plus tard, et ce qui rend donc son attribution à Tintoret moins évidente. Mais c'est surtout un article de Robert Echols qui a considérablement fait évoluer notre approche de cette période de la production du peintre<sup>2</sup> : Echols a en effet proposé d'attribuer à Giovanni Galizzi,

2. R. Echols, « Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto », *Artibus et historiae*, 31 (1995), p. 69-110.

un peintre dont on ne connaissait jusqu'alors que deux œuvres signées, une bonne partie des peintures que Pallucchini et Rossi (et d'autres avant eux) avaient attribuées à Tintoret. Même si cette idée n'était pas absolument neuve, puisque Roberto Longhi l'avait déjà avancée dans son *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), Echols l'a poussée extrêmement loin. Nous l'avons donc examinée de près. Nous sommes tout d'abord partis de la personnalité de ce peintre mystérieux : on connaissait peu de documents à son propos, en dehors de son testament qui avait été publié par Gustav Ludwig. Nous avons pu retrouver un ensemble d'actes notariés dans lesquels Giovanni investissait son argent dans des *compagnie de mercantia*, pour vendre différents types de marchandises à Constantinople, dans les Flandres, à Smyrne ou en Sicile entre 1554 et 1564. Un de ces documents évoque une caisse de *Madones*, probablement de sa main, qu'il expédia en Sicile. On pourrait donc supposer que, comme l'ont écrit Pallucchini et Longhi, Galizzi était proche des *madoneri*, ces artisans qui produisaient des peintures de dévotion en série, souvent médiocres. Mais Robert Echols attribue aussi à Giovanni des œuvres de grande qualité, comme l'*Adultère* du palais Barberini. La *pala* de l'église de Vertova, dans la région de Bergame, qu'il a signée en 1547, est d'ailleurs très bien peinte et elle est en effet très proche, par sa technique et son style, des toiles de Tintoret à cette époque. Toutefois, le catalogue proposé par Echols n'est pas très convaincant. L'attribution d'un corpus de plus de vingt-cinq œuvres à un peintre sur lequel on sait si peu de choses peut apparaître audacieuse. De plus, ces attributions ne semblent pas très cohérentes du point de vue du style ni du point de vue de la qualité, dans la mesure où Echols ne choisit pas vraiment entre un Galizzi pâle imitateur de Tintoret, avec une technique rudimentaire, et un Galizzi capable d'œuvres aussi remarquables que l'*Adultère* dont nous avons déjà parlé. Nous pencherions d'ailleurs plutôt pour le second terme de cette alternative et nous nous sommes donc demandé si l'on ne pouvait pas aller encore plus loin, parfois, qu'Echols lui-même et si certaines toiles qu'il continue à attribuer à Tintoret, comme la *Sainte Conversation* de Cologne (qui vient d'être donnée à Galizzi par Roland Krischel), voire le *Jugement de Marsyas* de Hartford, qui n'est pas nécessairement, comme le croit la plupart des historiens aujourd'hui, le plafond que Tintoret peignit pour l'Arétin en 1545, ne sont pas aussi de la main de Giovanni. En tout cas, malgré toutes ces réserves, l'article d'Echols et les recherches qu'il conduit toujours dans ce domaine ont justement remis en cause l'idée confuse que l'on se faisait de la formation et des premières années d'un des plus grands peintres du xvi<sup>e</sup> siècle. En réduisant considérablement son catalogue, ces travaux permettent de mieux comprendre, au travers des quelques œuvres que l'on peut encore lui attribuer avec certitude (les fresques du palais Soranzo, les plafonds de la galerie de Modène, le *Christ et les docteurs* de Milan), la rupture qu'il introduisit dans le panorama de la peinture vénitienne de son temps.

Nous avons terminé l'année par l'étude de la jeunesse de Jacopo Bassano, un autre peintre que Pallucchini rattachait au courant du maniérisme et auquel il consacrait un chapitre de sa *Giovinezza del Tintoretto*. La publication intégrale du livre de comptes de l'artiste, longtemps inaccessible, par Michelangelo Muraro, en 1992, a beaucoup fait progresser nos connaissances sur cette période de sa carrière. Alessandro Ballarin a également consacré un grand nombre de recherches à cette question, qu'il a

réunies dans une série de quatre gros volumes en plusieurs tomes<sup>3</sup>. Il s'est livré à une enquête systématique sur les sources visuelles auxquelles recourait Jacopo, notamment les estampes d'après Raphaël, d'après Parmesan, mais aussi d'après Giorgio Vasari. D'autre part, on s'est beaucoup intéressé à l'iconographie si originale que Jacopo sut élaborer très tôt, avec, notamment, la place qu'il accordait à l'évocation de la campagne, des paysans et des animaux. On peut signaler à ce propos les ouvrages de Bernard Aikema (*Jacopo Bassano and his Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform*, Princeton University Press, 1996) et de Paolo Berdini (*The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge University Press, 1997), qui ont cherché à démontrer les implications religieuses et morales complexes des choix iconographiques de Jacopo. Son art ne serait donc pas, comme on l'a souvent proposé, une sorte de préfiguration des tableaux de genre du siècle suivant ou une célébration de la simplicité de la vie rurale. Nous avons remis en cause certaines de ces hypothèses : Bernard Aikema va sans doute trop loin en affirmant que les multiples ustensiles, les animaux et les bergers du *Voyage de Jacob* du palais des Doges ont une connotation négative et que le dévot serait incité à se détourner de la séduction qu'ils offrent à son regard.

3. A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, éd. par V. Romani, Cittadella (Padoue), 1995.